



*Cuando Principio Potosí invitó a la PRPC a contribuir a su proyecto con un texto pensamos que lo mejor sería revisar y anotar la pornográfica entrevista que el presidente de la **Fundación BIACS**, Fernando Franco, daba al periodista Jesús Álvarez en el diario local ABC, el domingo 20 de diciembre de 2009. La entrevista en sí misma delata la megalomanía de un proyecto numerosas veces fracasado y reconoce por primera vez la bancarrota de sus cuentas y su dependencia y abuso del presupuesto institucional para la cultura pública. Lo que aquí se ofrece son las tres primeras notas de lo que quiere ser un texto más amplio y de escritura colectiva. Sobre la tenue conversación que mantienen entrevistador y entrevistado iremos acumulando reflexiones, comentarios y noticias que ayuden a situar nuestro inserto discursivo en Principio Potosí y la atención que merece nuestra oposición a la actual política cultural que representa el modelo BIACS para la ciudad de Sevilla. Las distintas ampliaciones del aparato de notas podrán leerse en las presentaciones de Madrid, Berlín y La Paz del proyecto Principio Potosí y en las web:*

<http://potosiprincipleprocess.wordpress.com/>

<http://prpc.e-sevilla.org>

Es como EL TRABAJO, que no le puede gustar a todo el mundo¹.

1. El título original en prensa dice así: "Es como **la ópera**, no le puede gustar a todo el mundo". Desde luego que el entrevistado quiere dar el sentido de "ópera" como representación teatral de carácter lírico musical y no quiere, precisamente, hablar de "trabajo". El lenguaje traiciona a entrevistador y entrevistado. Susan Buck-Morss hace bien en situar en una observación de Adorno -sobre las estructuras comunes de la organización del trabajo en la fábrica según Marx y el proyecto de arte total de Wagner- el origen de ese modo de producción que viene llamándose posfordismo, espectáculo, capitalismo cognitivo, en fin, el exacto paisaje donde se desarrolla el nuevo capitalismo cultural y que constituye el escenario preciso de nuestra oposición a la BIACS. No se trata de una mera oposición táctica, se enfrentan dos modelos distintos de entender la comunidad en

El presidente de la Fundación BIACS, que también preside una empresa sevillana

la que trabajamos y vivimos. En *Nemo*, la extraordinaria película que Jesús Garay filmó en 1976 sobre *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne, el relato se abre con las escenas de una metalurgia en la que sus operarios trabajan al ritmo de *El oro del Rhin* de Wagner. La película se cierra con otra escena musical, lo que suena ahora es una ligera melodía pop que marca los pasos de ballet de toda la marinería y en la que un torpe marinero, el sevillano Ocaña, famoso travestido del *underground* barcelonés, no acaba de marcar bien el paso y desdibuja las distintas figuras que ejecuta el resto del cuerpo de baile. Lo que desfila a través de esta narración es todo un cambio de época y la película quizás no es más que eso, canto del cisne de una manera de entender los sistemas de producción y trabajo. Sobre la tradición sevillana de ser idealmente representada en el mundo operístico -*Fidelio*, *Don Giovanni*, *El Barbero de Sevilla*, *Carmen*- no vamos a abundar ahora. En cierto modo la ciudad vivió de espaldas a esa sobre representación construyendo un mundo propio, aunque también de cartón piedra. *El gran teatro del mundo* en que se convierte la vida social de la ciudad desde sus momentos de esplendor en los siglos XVI y XVII no es un cuadro bien definido y arrastra distintos claros oscuros. Cuando Guy Debord se entusiasma con la ciudad -"Sevilla, ¡ah!, la Gran Babilonia del imperio"- a principios de los años ochenta creyendo detectar en ésta inéditas resistencias

dedicada al sector aeroespacial, defiende con uñas y dientes el futuro de este certamen

a la integración espectacular que precedió al proceso político que se avecinaba en Europa tras la caída del muro de Berlín; cuando Toni Negri se asombra de que en las huelgas de finales de los noventa, en Sevilla, sean los bares nocturnos y discotecas quienes visualizan las protestas de los trabajadores... no están haciendo sino notar cualidades y formas-de-vida que han sabido enfrentarse a un modelo de explotación social que lleva ensayándose en nuestra ciudad durante tres siglos de decadencia. Por eso entendemos nuestra ciudad, situada desde décadas en el llamado sector terciario -ocio, cultura, turismo-, como un laboratorio privilegiado de las distintas experiencias de la época en que nos ha tocado vivir.

[10 febrero 2010]

2. No podemos dejar de señalar este otro "disparadero" del lenguaje, esos obuses a los que tan aficionado era José Bergamín. Nada más el periodista saca a colación el famoso Airbus, punta de lanza de la industria aeroespacial sevillana que se presenta como escaparate de la llamada "segunda modernización", el lenguaje se vuelve más tosco, agresivo, violento: "defender con uñas y dientes". ¿Defenderse de qué o de quiénes? Desde los tiempos en que Sevilla era cabeza visible del imperio español persigue a la ciudad el fantasma de su incapacidad para liderar

de arte contemporáneo, único en España,
al que la crisis económica, como otros muchos

un progreso científico, técnico y militar que, por otro lado, nunca tuvo. El Airbus quiere ser a la vez la Pinta, la Niña y la Santa María, las tres naves con que Cristóbal Colón partió para la colonización de América. La operación es similar tan sólo a nivel publicitario, se presenta como una empresa humanitaria lo que no es más que un avión militar. Desde la pérdida de las últimas colonias de ultramar -la derrota en Cuba fue en 1898- la ciudad anda persiguiendo ese fantasma tecnológico. La industria aeronáutica se instala en Tablada -espacio dedicado ahora a la especulación urbanística- a principios del siglo XX y su prototipo de nave es bautizado como Gran Poder, como la famosa imagen de Cristo que procesiona cada Semana Santa; el vuelo del hidroavión Plus-Ultra que une Palos de la Frontera -lugar de donde partió el viaje de Colón- con Buenos Aires es de 1926; el torero Ignacio Sánchez Mejías compra una línea Berlín-Sevilla para el Graf Zeppelin en los años treinta... Esta pobre mitología de progreso tiene también su reverso tenebroso: los golpes de estado de los generales Sanjurjo y Queipo de Llano que acabaron desde Sevilla con el experimento social de la República Española llegaron también desde el aire. Si nos detenemos en este relato por un momento es para hacer notar que las millonarias concesiones dinerarias que a fondo perdido hacen la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Sevilla a la Fundación BIACS tienen como trasfondo este fantasma aéreo y náutico de la "segunda

proyectos culturales, ha puesto en el
disparadero².

modernización". Es importante entender la realidad que subyace a tamaña construcción fantasmática. Ni tan siquiera la moderna historiografía considera ya exacto el término imperio español puesto que cuando propiamente se desarrolla la ciudad de Sevilla como gran puerto colonial es bajo la dinastía de los Augsburgo, un conglomerado de intereses de príncipes centro-europeos cuyo único compromiso era el de tener en el Reino de Castilla la capitalidad oficial. En el largo proceso de constitución del capitalismo moderno es cierto que la ciudad de Sevilla tiene una representación singular. En 1569 escribió el geógrafo y teólogo Mercado: "Sevilla era el culo del mundo, y ahora, de pronto, ese ano es ombligo, su mismo centro". Si partimos de las ya clásicas teorías -todas de principios del siglo XX, de la historiografía alemana hijas de Karl Marx- ni la acumulación primitiva de Max Weber, ni los excedentes del lujo de Werner Sombart, ni la invención del dinero de Georg Simmel dejaron en Sevilla otra cosa que su rastro espectral. De los millones de toneladas de plata de Potosí y Zacatecas apenas queda huella de desarrollo industrial alguno si no es en la pasión churrigueresca por cristianizar nuestros arabescos. De la necesidad de organización que demanda la industria del lujo, el capitalismo apenas nos dejó las investiduras de oro y plata con que cada año paseamos el cuerpo de Cristo. Nuestra aportación al mundo del dinero apenas pasa por el desarrollo de las falsificaciones de

-¿Abu Dhabi es la salvación de la BIACS?

-No. La BIACS no ha corrido peligro en ningún

moneda en que era experto el pintor Francisco Herrera el Viejo y el contrabando en que era ducho el poeta Silvestre de Balboa (además, nos resulta emblemática la figura de Felipe Ramírez de Arellano, nacido en Orán, Argelia, de familia sevillana, trabajador en la ceca de Sevilla, quién no sólo introdujo las Columnas Non Plus Ultra en la moneda de plata producida en Potosí, sino que fue artífice de la gran falsificación de 1640 que originó la primera crisis económica monetaria de carácter global)... Todos son espectros. Así, aunque le tenemos dedicado un monumento funerario, ni sabemos donde está enterrado Colón. Y de nuestras señas de identidad, la palabra "América" se la debemos a un italiano y el "Barroco" a la vecina Portugal. ¿Cómo es posible que, en la gran ciudad de los mercaderes a comienzos de la modernidad capitalista, apenas dejara el capital una huella propia, alguna idiosincrasia?

[26 febrero 2010]

3. Resulta paradójico que, de nuevo, sea lo "árabe" lo que se ofrece como tabla para no ahogarnos. "Donde habita el peligro está lo que nos salva" escribió Hölderlin; "Donde crece el peligro, crece también / crece también, la salvación" canta inmemorial la rumba cubana. En el seminal *Las imágenes de la discordia* explicita Felipe Pereda cómo los métodos de coloniza-

momento porque tiene voluntad de permanencia. Lo que sí es cierto es que sin el apoyo de este país

ción cultural que se desplegaron contra los distintos pueblos indígenas de América del Sur se habían ensayado con las minorías judías y musulmanas antes de su expulsión definitiva de la península ibérica. El sistemático diálogo cultural que acompañó la conquista militar -como señala Noam Chomsky: especie de avanzada de los estudios culturales al servicio de los soldados de Cristo- se fundó en la posibilidad de establecer un ecumenismo universal entre las imágenes y los mitos. La iconosfera global se ensaya entonces. En México, Santiago Matamoros quiere ser Santiago Mataindios y finalmente el dios de la guerra Huitzilopochtli. Pero algo lo hipertrofia y es alrededor del caballo -un caballo de Troya gigante- que vuelven a fundarse las resistencias, pacíficas y violentas, de los propios indios. La línea de flotación de esta Escuela de las Imágenes en que se funda el dominio espectacular -ritos y vida cotidiana- de los pueblos sometidos tiene sus fallas en la misma línea de flotación. El jesuita Michel de Certeau funda sus *Artes de hacer* -verdadero vademécum del actual activismo político- trayendo al presente urbano contemporáneo las prácticas que iluminados y pícaros ensayaron contra sus dominadores en los siglos XVI y XVII. Este anacronismo no sólo permite una dinámica más efectiva en las luchas políticas sino que también, su doble temporalidad, ilumina espacios de resistencia cuyo aliento utópico se basa a la vez en el continuo repliegue de lo secreto y en el intermitente

sería una edición con menos alcance, una exposición más de crisis y menos ambiciosa.

despliegue de una visualidad insultante. Cuando Mario Praz visita Sevilla en los años veinte se pregunta: "¿Dónde está aquí el barroco?". Su radical diagnóstico señala a la quincalla meridional y al arabesco mudejarista como las formas dominantes, verdaderas cortinas de humo que emparentaban, tan sólo superficialmente, los espacios laberínticos de la ciudad con la teología universal dominante del estilo Barroco. Aunque Praz eludía que el sustento teórico de la operación especulativa barroca estaba en las herramientas financieras que los príncipes alemanes y los banqueros milaneses, genoveses y venecianos ensayaron a lo largo de todo el siglo XVI sólo hacía notar los efectos de sus mediaciones: por un lado y primero, la plata americana que llegaba a través de Sevilla, y por otro lado y último, la propaganda visual y publicitaria de jesuitas y franciscanos desde los puertos andaluces hacia la América colonial. Praz se ofendía ante los excesos de la liturgia popular sevillana y afirmaba: "Si no fuera por los Fugger (grandes banqueros alemanes de Carlos V que se asentaron en España; todavía una galería de arte lleva su nombre españolizado, Fúcares) a esta morisma no le quedaría ni el pan de oro". Efectivamente, el diseño vertical del mundo que estableció la gran política del espectáculo barroco tiene su reverso en esas prácticas mudejaristas en las que los derrotados, las comunidades judías y musulmanas con su doble práctica cultural de conversos, fundaron un habla política que, como se-

Aunque eso no significa que vayamos a tirar la casa por la ventana. Tenemos un acuerdo verbal

ñala Judith Butler para el travestismo *queer*, sólo podía expresarse, sólo podía hablar mediante la visualidad. Cuando en los años cincuenta los poetas latinoamericanos -Octavio Paz en México, Lezama Lima en Cuba, Haroldo de Campos en Brasil, etc.- fundan en lo Barroco un cierto patrón de identidad deberían haber notado que ese relato volvía a reconocer una historia de sometimientos, contada siempre desde la escalera de lo vertical. La patrona -el mismo monstruo lingüístico lo dice todo- debería haber sido el mudejarismo. Cuando desde los años ochenta empiezan a recuperarse ciertas lecturas barrocas para la producción artística contemporánea se vuelven a repetir estos diseños -superficialmente diversos, aparentemente multiformes, lúdicamente complejos- de sometimiento al lenguaje único del Imperio a la manera del Barroco. Desde proyectos expositivos como *Baroque* de Victor Zamudio-Taylor hasta *El infierno de lo bello* de Omar Calabrese se ayudó a afianzar este modelo. En España *The Real Royal Trip* del suizo Harald Szeemann -que es el espejo en el que se miró la BIACS de Sevilla a la hora de proponer un modelo- afianza esa posición que esconde bajo un desarrollo discursivo progresista y moderno de oropel un llamado reaccionario al orden más conservador. Algunos años antes, sin embargo, desde instancias locales, a finales de los años ochenta, dos proyectos distintos, *Antes y después del entusiasmo* comisariado por José Luis Brea y, sobre

con Abu Dhabi, que si se concreta en próximas fechas será nuestro socio en esta cuarta edición

todo, *El sueño imperativo* del que fue curadora Mar Villaespesa, apuntaban ya la necesidad pero también la incomodidad que suponía a cierta praxis artística y política desplegarse bajo el paraguas identitario de lo barroco, la alegoría, la metáfora evanescente. Por más que Eugeni d'Ors iluminara *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord no podía hacernos olvidar la aventura fascista del pensador catalán. Efectivamente, es sobre esta quiebra del paisaje que estamos apuntando que se desarrolla nuestra oposición al modelo BIACS, no sólo por sus continuos fracasos artísticos y monetarios -"tirar la casa por la ventana", ¡qué bonito!-, que incluso podían despertar nuestras mayores simpatías -qué empatía la nuestra ante ese Okwui Enwezor fregona en mano, dando lustre a los suelos del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-, sino porque representa un modelo distinto de entender nuestro trabajo -que muchas veces es un trabajo en la cultura, pero no solamente-, nuestro modelo de entender la gobernanza, la comunidad, la vida. Sabemos de la urgencia que el combate por lo simbólico tiene en el nuevo capitalismo cognitivo. Cuando Peter Weibel anunciaba la tercera BIACS amparándose en siglos de cultura árabe que proporcionaron desde el Medievo las herramientas científicas y geográficas que posibilitaron la modernidad universal, nosotros nos preguntamos cómo podía olvidarse de los emigrantes árabes y musulmanes que explotamos -como mano de

de la BIACS, y que nos permitirá exhibir, además, todo el arte de ese país y todo el arte árabe

obra barata, ciudadanos de segunda clase, chivos expiatorios para las más diversas causas- en nuestra comunidad. Después, la marca de lo "árabe" se desvaneció -literalmente, la sede de Córdoba se descartó días antes de su inauguración- como lo que había sido: un señuelo barato, una estrategia colonialista de reventa de material de segunda mano que, como las farmacéuticas que venden sus productos caducados al tercer mundo, se las ingenió para presentarnos sus nuevas óperas cibernéticas excusándose, de nuevo, de nuestra principal exigencia: "ponerse a trabajar". Ahora, la misma ruin estrategia se lanza a los medios -¡bienvenidos los emires!, ¡los petrodólares al rescate!- en nombre de cierta comunidad cultural entre los árabes y nosotros. En *Se acabó el petróleo*, de Pancho Bautista, una película delirante de 1980 realizada en Sevilla por humoristas locales, ya se describía una situación parecida. Los jeques llegan a Sevilla y quieren darse un baño para hablar de economía: "¡El mundo ser antes sólido, dominaba la plata. El mundo ser líquido ahora, manamos petróleo!". ¡¡No es Zygmunt Bauman, es Pepe da Rosa!!... Como en la película -¡acaban encontrando campos de petróleo en la misma Puerta de la Macarena de Sevilla!- con esto de Abu Dhabi, de nuevo, pretenden engañarnos. La tradición neo-barroca de la ciudad se lo permite. Podrán volver a estafarnos y mostrar su bancarrota como un triunfo en nombre de la "segunda modernización" de la ciudad.

de Oriente Medio que nos ha impresionado gratamente por la calidad de las obras³.

Desplegarán de diversas maneras sus espejuelos. No nos deslumbran, no. Sabemos qué hacer cuando alguien se presenta con tanto oropel y brillantina, sea montado en abigarrada carroza o en aerodinámico airbus. *Emires por donde lo mires*, que dice la famosa chirigota gaditana, sabemos que nos están engañando.

[15 marzo 2010]

Primera edición, publicada en abril de 2010, con ocasión del proyecto
Principio Potosí
en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Sedes:
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Haus der Kulturen der Welt, Berlín
Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz

Organizado por:
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Haus der Kulturen der Welt
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, España

¡ otra BIACS ! ¿ será posible ?

- Cuando las instituciones culturales de carácter público patrocinan a la Fundación BIACS (Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla) formada por empresarios ajenos a las prácticas culturales **la PRPC interpela a las instituciones y les recuerda su obligación de apoyar a los agentes de la cultura y fomentar la creación de estructuras permanentes**
- Cuando la BIACS oculta sus cuentas y disfraza sus números **la PRPC exige transparencia en el gasto del dinero público**
- Donde la BIACS expone *Lo desacogedor* y vende su miseria **la PRPC habita lo desacogedor e intenta transformarlo**
- Donde la BIACS realiza políticas espectaculares **la PRPC plantea políticas estructurales**
- Donde la BIACS ofrece entretenimiento para atraer turistas cada dos años **la PRPC propone crear tejido cultural permanente**
- Donde la BIACS muestra una cultura al servicio del ocio empresarial **la PRPC procura una cultura democrática y pública**
- Donde la BIACS presenta la cultura como una celebración excepcional **la PRPC afirma el estado de excepción cultural**
- Donde la BIACS establece modernizar la decoración de la ciudad **la PRPC denuncia la conversión de la ciudad en decorado**
- Cuando la BIACS quiere secuestrar el imaginario artístico de la ciudad y aparecer como su representante **la PRPC lucha por devolver la cultura a los agentes que la trabajan**
- Donde la BIACS dice voluntariado cultural **la PRPC dice explotación laboral**



PRPC Plataforma de Reflexión
sobre Políticas Culturales SEVILLA

<http://prpc.e-sevilla.org>